ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

DU 25 MAI AU 30 JUIN 1945

LE CUBISME

1911 — 1918

G. BRAQUE . R. DELAUNAY . R. de LA FRESNAYE
A. GLEIZES . J. GRIS . A. HERBIN . F. LÉGER
A. LHOTE . L. MARCOUSSIS . J. METZINGER
P. PICASSO . J. VILLON

GALERIE DE FRANCE
3, Faubourg Saint-Honoré - Anjou 69-37

Vernissage le Vendredi 25 Mai 1945

EN organisant cette Exposition du Cubisme et en la limitant aux années 1911-1918, nous avons voulu mettre sous les yeux du public la période de maturité de ce mouvement, ce que l'on a pu appeler sans outrecuidance l'Époque classique du Cubisme.

C'est en 1911, qu'abandonnant l'observation de la nature et les influences qui ont pu le marquer jusqu'alors, que le Cubisme cesse d'être analytique et que commencent chez Picasso, Braque, Juan Gris, etc. les recherches de synthèse et la soumission de l'objet à des formes imaginées à priori.

1911. C'est la date des premières manifestations de Groupe, c'est aussi l'année où Apollinaire dnns sa préface de l'Exposition de Bruxelles devait relever l'appellation de « Cubisme » et en faire le drapeau de la nouvelle école.

Par contre en 1918, la fin de la guerre allait amener avec le retour des Français mobilisés la désagrégation de l'équipe initiale, enlever la prépondérance au Cubisme espagnol et précipiter la naissance des schismes. Les artistes nés pour la plupart de 1881 à 1885 arrivaient à l'âge mûr et n'allaient pas tarder à reprendre leur liberté pour travailler suivant leur tempérament. Le 11 novembre 1918 c'est l'Armistice mais c'est aussi le jour des funérailles de Guillaume Apollinaire. Une ère venait de se clore.

Si pour ne pas éparpiller l'attention de nos visiteurs nous n'avons présenté que des œuvres d'une seule période nous n'avons également fait appel qu'aux créateurs et aux principaux adeptes du mouvement, omettant les peintres chez qui le Cubisme n'a été qu'un accident passager ou ceux qui ne sont venus que tardivement à l'art abstrait. Nous avons cru de même, devoir donner une place prépondérante à Braque, Picasso et Juan Gris, tant en raison de leurs apports que parce qu'ils représentent la ligne la plus pure, la plus dépouillée, notamment à cette époque.

Nous avons eu la joie d'obtenir pour l'établissement de ce catalogue le concours de MM. Bernard Dorival et André Lhote et nous ne saurions trop leur dire toute notre reconnaissance. Le premier a écrit pour notre Exposition une importante préface qui sera pour nos visiteurs le meilleur et le plus subtile des guides. Le second a accompagné de lumineux commentaires, les reproductions des tableaux qui s'échelonnent de 1911 à 1918 et nous a donné ainsi toute une histoire de la technique et des différentes recherches du Cubisme.

Comme il est de plus en plus malaisé de se procurer les livres d'Art consacrés aux Cubistes, nous avons établi des notes biographiques, qui nous l'espérons, éclaireront par le rapprochement des dates, maints aspects de cette époque et feront mieux connaître la vie et les origines de nos exposants. Ces notes ont été soumises, afin d'éliminer toute erreur soit aux artistes, soit en cas d'absence ou de décès à leurs compagnons d'autrefois.

Nous remercions vivement les collectionneurs qui, pour nous permettre de réaliser cette exposition, ont bien voulu nous confier leurs tableaux ainsi que les personnes qui peintres, critiques, amateurs, ont vécu cette passionnante époque et nous ont fait profiter de leur expérience et de leurs souvenirs.

GALERIE DE FRANCE.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

L. 3143.

8. XII. 1949.

LE CUBISME

1911. Les milieux artistiques de Paris sont en effervescence. C'est que, moins de dix ans après l'apparition du Fauvisme, une nouvelle forme de peinture se manifeste, dont l'antre, ou le royaume, est la salle 41 du Salon des Indépendants, où exposent Robert Delaunay, Albert Gleizes Roger de La Fresnaye, André Lhote, Jean Metzinger, groupe que l'on retrouve, amputé de Delaunay, mais enrichi de Fernand Léger et de Jacques Villon, au Salon d'Automne de la même année. Cette forme, dont les autres champions s'appellent Georges Braque, Juan Gris, Auguste Herbin, Louis Marcoussis et Pablo Picasso, cette forme, la dernière dont ait enfanté l'inventif génie des peintres modernes, cette forme,

« *puisqu'il faut l'appeler par son nom* »,

cette forme, c'est le Cubisme.

Quand était-il né? Qui en avait été l'auteur? Où avait-il vu le jour? Autant de questions que se posait l'amateur de 1911, et auxquelles nous pouvons répondre maintenant. Sa date de baptême, à défaut de sa date de naissance — mais, en peinture, naissance et baptême se suivent de près — nous savons qu'elle est de l'année 1908, où Braque avait soumis au jury du Salon d'Automne, et, sans succès, du reste, plusieurs paysages naguère peints par lui, et où Matisse, membre de cet aéropage, avait parlé à leur sujet de « cubes ». Le 14 novembre de cette même année, dans son article du

Gil Blas, Vauxcelles avait repris cette comparaison. Une fois de plus, une boutade avait baptisé un art.

Les adhérents n'en avaient pas été contents? Gleizes et Metzinger avaient protesté et déclaré : « L'idée que le mot suscite, celle de volumes ne suffit pas à définir un mouvement qui tend vers la réalisation intégrale de la peinture »? Le nouveau nom n'en avait pas moins acquis droit de cité, et les deux mêmes peintres-critiques avaient eux-mêmes intitulé leur livre : *Du Cubisme*, tandis qu'Apollinaire avait tout le temps ce mot sous la plume. Dès 1908, le Cubisme s'appelle le Cubisme.

Si le parrain en avait été Matisse, quel en avait été le père? La question est éminemment oiseuse. Un esprit artistique, comme une découverte scientifique, est « dans l'air » à un certain moment, et plusieurs artistes tentent alors de le « concrétiser », sans qu'il soit possible de préciser qui le fait le premier. Pour le Cubisme, puisque Cubisme il y a, il est né de la convergence de trois recherches contemporaines : celles des « négroïsants » Derain et Picasso; celles des Cézanniens comme Braque; celles, enfin, de Fernand Léger. L'un avait, dès 1907, peint une toile de *Baigneuses* fort inspirée par l'art des noirs, que venait de lui révéler Vlaminck, et l'autre, sous la même influence, avait, avec ses *Demoiselles d'Avignon* de 1907, porté à sa perfection ce primitivisme exotique et magique. Pendant ce temps-là, abjurant un Fauvisme qui était trop sensuel pour lui, Braque avait, en 1908, exécuté à l'Estaque des paysages plus constructifs encore que ceux de son modèle, Cézanne, tandis qu'élève d'architecte, Fernand Léger aboutissait, à la même époque, à des conclusions parallèles : ses *Nus dans un paysage* de 1911 en font foi.

Établir ces quelques faits, c'est donner raison aux affirmations des peintres, protestant, l'un (c'est Braque) que le « Cubisme ou plutôt mon Cubisme est un moyen que j'ai créé à mon usage, et dont le but fut surtout de mettre la peinture à la portée de mes dons. En dehors de cette raison, le Cubisme ne m'intéresse guère. J'aime surtout la peinture ».

Tandis que l'autre, Picasso, confiait à Christian Zervos : « Quand nous avons fait du Cubisme, nous n'avions aucune intention de faire du Cubisme, mais d'exprimer ce qui était en nous (...). Les poètes ont suivi attentivement notre effort, mais ils ne l'ont jamais dicté. »

Le rôle, toutefois, des « poètes » dans l'élaboration de la nouvelle peinture ne doit pas être mésestimé. Apollinaire surtout, mais aussi Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal, qui, à l'en croire, « recommandait l'autorité des grands esthéticiens et des philosophes, depuis Platon jusqu'à Hegel, en passant par Bossuet », ont — sans oublier le mathématicien Princet — fait plus que « suivre attentivement » la genèse du Cubisme. Au fur et à mesure que les peintres l'inventaient, ils le pensaient et le faisaient penser aux peintres, lui rendant de la sorte plus facile et plus prompte l'obligation de devenir soi-même. Fils de peintres, le Cubisme est neveu, si je puis dire, des intellectuels contemporains, et expression, ainsi, du génie complet de son temps.

Cette genèse, c'est à Montmartre, essentiellement qu'elle s'est effectuée? Ce fut d'abord dans la salle du restaurant Azon « petit bistrot pour cochers ou maçons », où, nous dit Maurice de Vlaminck « la sculpture nègre et les tentatives de reconstitution de la lumière par plans qui se lisaient dans les dernières toiles de Cézanne se rejoignaient pour répondre aux exigences d'une nouvelle formule ». Et ce fut ensuite au Bateau-Lavoir, pittoresque immeuble de planches de la rue Ravignan, où Picasso avait son atelier et où fréquentaient nombre de futurs maîtres, plus riches alors d'enthousiasme que d'argent. Puis, après 1911, les décors se multiplient. L'atelier de Jacques Villon, à Puteaux, où fut baptisée la Section d'Or, et, dans son cadre de huertas et de collines, la sous-préfecture catalane de Céret « Barbizon du Cubisme », au dire de Raynal, autant d'autres théâtres de cette jeune peinture.

Née en 1908, pendant trois ans elle s'était cherchée — et puis, c'avait été, en 1911, la grande affirmation d'un art

devenu adolescent, et qui, pendant les trois années suivantes ne laissa pas de se tailler une place au soleil — une place singulièrement vaste. Des livres paraissent, qui précisent les positions : l'ouvrage de Gleizes et de Metzinger *Du Cubisme*, qui date de 1912, celui d'Apollinaire *les Peintres Cubistes*, qui le suit d'une année. Des revues : *La Section d'Or*, *Montjoie*, *Paris-Journal*, servent au même office, de même que la bataille que le jeune mouvement est obligé de mener. Défendu en France par des marchands de tableaux comme Kahnweiler et Vollard, par Wilhelm Uhde en Allemagne, Roger Fry en Angleterre, Gertrude Stein et Pach aux États-Unis, il marque des points chaque année, et, malgré l'animosité des critiques (Coquiot, Vanderpyl et Vauxcelles lui étaient à peine moins hostiles que Camille Mauclair) conquiert droit de cité, chaque année davantage.

Mais le succès, comme il se doit, sema la division dans les rangs de ses partisans. De 1908 à 1911, il n'avait existé qu'un Cubisme, un cubisme analytique qui partait de la nature et extrayait des formes réelles leurs aspects géométriques, en transformant en plans les reflets lumineux. *La Femme à la Mandoline*, de Braque (1910), les *Portraits* que Picasso peignit d'après Braque (1909), Vollard (1910), Kahnweiler (1910) en témoignent péremptoirement. Mais cette unité prend fin en 1911. Un nouvel esprit se fait jour parmi ses adhérents espagnols et slaves, dont le credo est le mot de Juan Gris : « D'un cylindre, je fais une bouteille ». En face d'eux, les Français gardent le contact avec la nature, ou plutôt le resserrent, par esprit de réaction. Soucieux de l'objet, il n'en ont pas les yeux uniquement fixés sur l'idée ni sur le tableau. Leur ambition est, au contraire, de découvrir un équilibre entre l'élément sensible et l'élément intellectuel de l'art nouveau. Leurs peintures en sont, ainsi, moins ésotériques et moins cérébrales, comme l'on s'en avise facilement en face des compositions de Léger, de Gleizes, de Metzinger, de Delaunay — et surtout en face de celles de Villon, de Lhote et de La Fresnaye, singulièrement hétérodoxes, dès cette époque. Entre ces deux tendances, Braque maintient

pourtant une unité précaire, trop Français pour ne pas s'inscrire dans le second courant, trop ami de Picasso pour ne pas subir l'influence du premier.

Cette première tendance, la guerre la fortifia. Les peintres français furent mobilisés, le Cubisme français décapité. Le génie de Picasso y aidant, rien ne s'opposa plus au triomphe de la modalité hispano-slave, qui règna, en seul souverain, de 1914 à 1917. Mais quand, réformés, Metzinger, puis Braque, revenus à Paris, se remirent au travail, et qu'après la victoire, les Français démobilisés reprirent leurs pinceaux, une crise se produisit, qui coûta la vie au Cubisme. Heurtés par la nouvelle forme, étrangère pour eux, qu'avait prise cet art, ils abandonnèrent un mouvement, que Delaunay avait quitté dès 1913, pour fonder l'Orphisme. Après 1919, il y a toujours des Cubistes, il n'y a plus de Cubisme; et c'est un fait caractéristique que dix ans plus tard, en 1929, Guillaume Janneau ait pu lui consacrer un livre : on ne fait jamais l'histoire que d'une chose disparue — et disparue depuis quelques temps.

Ce Cubisme qui, de 1911 à 1919, occupa le devant de la scène picturale, scandalisa tant de bons esprits, et en enthousiasma tant de meilleurs, quelle en était l'essence? Trois raisons la rendent malaisée à définir. La première, c'est que, dès l'origine, les adhérents de ce mouvement poursuivirent des recherches parallèles, sans doute, mais non pas identiques, et qu'au moment de sa maturité, il s'était incarné sous quatre formes différentes, si l'on en croit Apollinaire : le Cubisme scientifique, le Cubisme physique, le Cubisme orphique et le Cubisme instinctif.

A cette difficulté s'en ajoute une seconde : les ouvrages de doctrine ne viennent guère à notre secours. Dus à des peintres, ce sont des plaidoyers *pro domo,* dont le témoignage est sujet à caution. Ouvrages d'esthéticiens, quelle confiance leur donner? Sont-ils pas faits par des profanes, extérieurs à leur objet? D'où qu'ils viennent, enfin, ce sont des livres de circonstance, obligés de défendre le Cubisme sur

des points précis qui changent selon les attaques. Leur crédit, du coup s'en amoindrit, singulièrement, pour nous.

Dernier écueil : les réalisations correspondent mal ou inégalement à l'idéal. Les Cubistes eux-mêmes n'essayaient pas de le contester : « On aurait tort de les juger uniquement sur leurs œuvres », écrivait alors l'un d'eux. C'était nous enlever par avance le moyen le plus commode pour pouvoir définir l'esprit de cette peinture.

C'est de ce moyen pourtant, dont nous userons, en nous plaçant résolument en face des toiles que ces jeunes peintres exécutèrent au temps où il existait un Cubisme véritable, entre 1911 et 1919. Ce qui frappe d'abord à leur spectacle, c'est leur couleur et leur exécution. Facture inanimée. Rien que des surfaces sagement peintes, ou plutôt sagement coloriées. Une impersonnalité de faire sans exemple dans l'histoire de l'art depuis les élèves d'Ingres. La couleur même est neutre. Les gris, les beiges, les terres, les bruns composent presque exclusivement la palette de ces artistes, avec les blancs qui éclairent l'ensemble et les noirs qui le font chanter. Ces couleurs ternes, la lumière les ternit encore, lumière morne, abstraite, qui filtre dans le vide, d'une façon diffuse, et comme à regret : on pense aux éclairages de David et de ses disciples. Comme nous voici loin des tableaux impressionnistes, qui « agissent à la façon de taches de couleurs, de jeux de lumière, d'irisations fugitives », en face de ces ouvrages « peints humblement, anguleux, gris, ascétiques », dont il plaît justement à Gleizes de célébrer la tenue.

Matière et couleur sont soumises à la forme et au dessin, objets principaux de la sollicitude des Cubistes. Ce n'est pas par hasard, qu'ils professent tous un culte pour Ingres et prônent la pureté de la ligne. Ainsi Picasso, dont Raynal a pu dire : « Les qualités du dessin de Picasso furent accueillies comme un soulagement. Les tranches de vie que l'on servait alors sous les aspects les plus désagréables furent en effet bientôt délaissées pour la pureté et la simplicité reposante des dessins dont toute recherche physico-psychologique était bannie (...). Au règne de la couleur qui s'abîmait de plus en

plus dans les déliquescences les plus fatigantes et les plus fatiguées, succéda celui, du dessin pour le dessin. » De même, après l'art coloriste et virtuose du XVIII siècle exténué celui linéaire, de David et des Davidiens.

« Toute modification de la couleur engendre une forme » estiment Gleizes et Metzinger, affirmant, de la sorte, la suprématie de celle-ci sur celle-là. Le moindre reflet, la modulation la plus délicate devient dans la peinture cubiste un plan, c'est-à-dire l'élément d'une masse. Ces plans, les peintres les laissent se rencontrer selon des arêtes aigues. Ils pensent ainsi, mieux accuser le volume, et leurs figures en reçoivent une apparence polyédrique, qui répond bien à leur désir de les rendre dures comme un cristal. Comme tous ceux que possède l'amour de la forme, les Cubistes la géométrisent pour lui donner plus d'évidence : ils en construisent ainsi un monde étrangement solide.

Et c'est ce qui les sauve du péril décoratif, que leurs théoriciens dénoncent à chaque occasion. Gleizes et Metzinger prennent à parti ceux qui font de la peinture un pur ornement. L'œuvre décorative, estiment-ils, est le contraire du tableau. « Elle n'existe que par sa destination », tandis qu'il « porte en soi sa raison d'être ». Elle est liée à un cadre. Il est partout à sa place : salon, église, musée, tout lui convient. Faite à la fresque, elle est soumise à des limites que, peint à l'huile, il ne connaît pas. Elle est un organe. Il est un organisme. Le peintre cubiste évitera donc que son ouvrage soit seulement décoratif, comme il évite les agréments de la pâte et de la couleur.

Cette triple proscription, quelle en était la cause? Je la trouve pour une part, dans le penchant des Cubistes pour l'austérité, penchant qui, avec le réalisme et l'intellectualisme, constitue l'essentiel de leur esthétique, son âme.

« Les tableaux cubistes ne vivent plus de la sensibilité anarchique (...). Ces tableaux une fois réalisés, n'ont plus l'aspect de productions individualistes. Le revêtement superficiel, sensuel est dominé par la structure interne qui à la même loi pour tous ». Cette phrase que Gleizes écrira en 1926,

dans son livre *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, elle vaut surtout pour les ouvrages que le peintre et ses camarades exécutèrent de 1911 à 1919, dans un esprit dont le volontarisme s'opposait consciemment à l'art instinctif des Fauves. Au fidèle de la nouvelle chapelle, le devoir de refuser la facile expression de soi, que permettent à bon compte les déformations subjectives préconisées par Gauguin : « Déformer la nature, tranche Gleizes dans le même essai, sous prétexte de manifester sa sensibilité, c'est attribuer à cette sensibilité une singulière mission destructive. » Le Cubiste tendra-t-il alors à l'anonymat? Aucunement.

C'est que son ascèse manque de l'humilité qui constitue l'âme d'une ascèse véritable. Il consent bien à ne pas apparaître dans ses tableaux en tant qu'individu. Il entend, en revanche, le faire en tant qu'homme et en tant que peintre — je veux dire en tant que représentant de l'humaine condition, et en tant que créateur de formes, en tant que manière de vice-Dieu. Appolinaire n'écrit-il pas à son sujet : « Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains », parole que précise cette autre phrase de même auteur : « Le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité ». Dans l'ascétisme des Cubistes, aucun désir de mourir à soi-même. La volonté l'emplit, au contraire, l'orgueilleuse volonté, de s'égaler au Créateur, et ce n'est pas sans raison que Maritain a pu les taxer d'angélisme.

S'ils répugnaient à exprimer leur personnalité, ce n'était point par modestie, mais parce qu'ils mettaient l'accent sur l'autre protagonisme de ce drame qu'est toute création artistique : la nature. Rarement, peinture fut plus éprise de l'objet réel — et cet amour ne laissa pas de la porter à des conséquences quelquefois inattendues. C'est lui, par exemple, qui lui inspire son goût pour le chromatisme obscur, comme il ressort de certaine phrase par laquelle Gleizes et Metzinger condamnent la couleur pimpante des Néo-Impressionistes : « Le plus inquiétant dans leur théorie consiste en une tendance manifeste à éliminer les éléments appelés neutres qui sur la toile et partout configurent l'infini, et dont les raies

de Frauenhofer trahissent la présence au sein même du spectre ». Et voici un autre effet, non moins surprenant, de leur passion pour le réalisme : leur hostilité pour l'art de Monet et de Pissarro, à qui Raynal reproche de ne pas peindre la réalité : « Nous sommes déjà loin, écrit-il, du goût des Impressionnistes pour cette lettre de la science qui se traduisait par une prédilection exclusive pour le phénomène. Ce qui parait était leur culte unique; leurs sens en étaient les ministres ». Aux Cubistes, au contraire, dont l'appétit de vérité refuse de peindre le visage illusoire des heures et de croire aux mensonges de l'expérience visuelle, aux Cubistes, la tâche d'appréhender le réel. « Nous ne nous épuiserons pas à saisir le présent trop fugace », professe dédaigneusement Guillaume Apollinaire. Il lui agrée davantage que ses « poulains » représentent les objets indépendamment de leur éclairage ou même des sensations qu'ils peuvent en avoir. Car c'est ainsi les représenter en soi.

Antiphénoménisté, le Cubisme est seulement logique avec lui-même, quand il entend ignorer le mouvement : « Un tableau, décide Apollinaire, est une manifestation silencieuse et immobile ». Aussi peut-être est-ce pour cette raison que la nature morte arrête si souvent le pinceau de ses amis, et, si rarement, le mobile visage humain et le paysage, qui change, lui aussi, sans cesse. Par delà l'éphémère, les Cubistes s'intéressent à l'immuable. C'était faire œuvre réaliste.

Mais ils font davantage encore, lorsque, à chérir, ainsi, l'objet en soi, ils en arrivent dans leur peinture à donner dans le trompe-l'œil. Ils imitent, par exemple, des caractères d'imprimerie, comme Picasso dans sa *Nature morte aux lettres russes* .Ils ne craignent pas d'incorporer à leur matière des morceaux de journaux, de boîtes d'allumettes. Ils osent même composer des tableaux entiers avec des papiers collés. Qui poussa plus loin qu'eux la passion du vrai?

Mais, comme l'amour d'Orphée pour Eurydice la précipita dans le néant des Enfers, leur amour pour la réalité ne sert qu'à la détruire, la réduire au néant. A force de lui faire

subir des déformations destinées à la mieux traduire, il nous la rendent méconnaissable, étrangère, autre qu'elle n'est. Quand par fidélité à l'objet tel qu'il est, ils représentent par un cercle l'orifice d'un vase, circulaire en effet, mais que notre œil nous montre comme oval, leurs tableaux en tombent en désaccord avec notre expérience visuelle. Impatients de la limitation que l'espace impose à la vision, ils le sont davantage de celle, plus impérieuse, du temps, et se refusent à admettre que l'homme ne puisse rien connaître en un seul coup d'œil immédiat. Pour voir un objet dans sa totalité nous devons tourner autour de lui : nécessité intolérable. Révoltés, ils en montreront les différentes faces dans une même image, celles que l'œil voit comme celles qu'il n'appréhende pas. Mais à défier ainsi le temps et le mouvement, à juxtaposer sur un même plan le côté visible et le côté invisible de l'objet, ils lui donnent une allure fantastique, un aspect qui n'est pas celui que nous avons accoutumé de connaître, et leur monde en diffère ainsi de celui que nôtre expérience quotidienne nous livre. Une série de déformations ou plutôt de reformations aboutit à la création d'un art réaliste, puisqu'il rend compte de la réalité dans sa totalité, mais cependant fort peu réaliste, puisqu'il n'en rend pas compte conformément à notre expérience. L'hyper-réalisme cubiste donne, de la nature, l'image la plus irréaliste qui ait jamais été créée.

Il y parvenait d'autant plus facilement qu'il était aussi un intellectualisme, dont le mot d'ordre était la parole de Braque : « Les sens déforment, mais l'esprit forme », à laquelle fait écho celle de Gleizes et Metzinger : « Le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée ».

La peinture ne peut donc se fonder sur l'expérience sensible, dont Maurice Raynal flétrit la vanité, lorsqu'il déclare : « L'existence des faits connus par l'expérience est toujours distincte de leur nature propre ». A l'art, au contraire, de pénétrer la nature en la pensant, ou mieux encore en l'inventant : les mathématiques ne créent-elles pas leur objet, que Princet proposait en exemple aux Cubistes, et que prônait Apollinaire : « La géométrie est, disait-il, aux arts

plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain ». De là, la conviction que le peintre doit peindre non ce qu'il voit, mais ce qu'il sait, mais ce qu'il conçoit, mais ce qu'il imagine. « Nous avons du mal à nous rendre compte des formes telles que nous les voyons. Nous leur substituerons les formes telles que nous les pensons » professe alors Gino Severini, qui, pour n'être pas Cubiste, n'en a pas moins jugé « cubiste » sur beaucoup de questions plastiques. Le cylindre en remplace, du coup, la bouteille, la demi-sphère se substitue au crâne, et Apollinaire est en droit de reconnaître que « les jeunes peintres nous offrent des œuvres plus cérébrales que sensuelles ».

Étrange monstre cubiste! Ascétique, il exalte frénétiquement l'homme, et réaliste, il élabore un univers irréaliste. Faut-il s'étonner, après cela, qu'intellectuel, il glisse dans le lyrisme? Sans doute pas, puisqu'une double fatalité l'y amenait invinciblement. C'est, d'abord, que l'Idée peut griser autant que la sensation: les philosophes vaticinent parfois plus splendidement que les poètes. Comme Descartes et Spinoza — pour ne rien dire de Lucrèce — les Cubistes ont connu, eux aussi, cette ivresse de l'Idée, et leurs tableaux en irradient encore cette poésie intellectuelle qui n'est pas moins lyrique que l'autre. Et voici, par cette porte qui s'entrebaille, que la subjectivité se glisse dans une peinture qui s'était voulue impassible: « Un objet, proclament Gleizes et Metzinger, n'a pas de forme absolue. Il en a plusieurs, il en a autant qu'il y a de plans dans le domaine de la signification (...) Autant d'yeux à contempler un objet, autant de tableaux de cet objet; autant d'esprits à le comprendre, autant d'images essentielles ». Le Cubisme fait ainsi sa place à la personnalité de l'artiste, et ses fidèles n'ont pas besoin de tricher avec leurs convictions pour avoir le droit de se dire eux-mêmes dans leurs tableaux. Rien d'anonyme dans leur art: qui prendrait, même entre 1911 et 1919, un Braque pour un Picasso?

Ascétisme qui s'épanouit en une délectation d'orgueil, réalisme qui s'exprime en ouvrages où la réalité ne se déchiffre

plus, intellectualisme qui s'achève par une exaltation de la subjectivité, le Cubisme, qu'Appolinaire définit « non pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création », le Cubisme constitue la troisième étape d'un mouvement artistique qui avait pris naissance chez Gauguin et chez les Nabis vers 1890, et avait, quinze ans plus tard, fait de sensibles progrès avec le Fauvisme : le mouvement irréaliste. Pour le peintre cubiste, en effet, l'œuvre ne saurait être une image de la nature. « Quel besoin, demandait Raynal, de définir éternellement des objets que nos yeux définissent quotidiennement et de recommencer sempiternellement l'œuvre des dictionnaires? » A l'encontre de Flaubert, au gré de qui « nous pouvons seulement représenter », et des Impressionnistes qui partagaient tacitement cette conviction, Picasso, Braque et leurs amis professent avec Apollinaire que « trop d'artistes peintres adorent encore les plantes, les pierres, l'onde ou les hommes (...). Il est temps d'être les maîtres (...). Chaque divinité crée à son image; ainsi, des peintres, et les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature. » Le tableau doit donc être autre chose qu'une imitation de la réalité. Non qu'il puisse se passer d'elle. L'homme ne peut rien créer *ex nihilo,* et le peintre a toujours bénéfice à se référer au réel. Mais il a le droit de le faire avec une liberté de plus en plus complète. Qu'il use des licences tombées dans le domaine public depuis les Nabis et les Fauves! qu'il pratique les déformations préconisées par Gauguin! Il peut, il doit même aller beaucoup plus loin, et Ozenfant et Jeanneret, traitant du Cubisme dans leur ouvrage *la Peinture Moderne,* d'écrire : « Tandis que le Fauvisme donnait toutes les libertés en un phénomène non libéré en soi, la représentation, quelques-uns sentirent et comprirent que ce n'était en somme que des libertés à l'intérieur d'un code usuel. Ils se préoccupèrent de voir si le code lui-même avait des raisons d'être et conclurent qu'une liberté capitale manquait encore, celle permettant d'éliminer le sujet extérieur et de faire vraiment des tableaux et non plus des figurations plus ou moins imitatives. » Avec Picasso,

Braque, et leurs émules, la peinture s'affranchit de la représentation. Elle est de plus en plus résolument de la peinture pure.

Peinture pure, qu'est-ce à dire? Cela signifie une peinture qui ne crée pas d'images de la nature, mais des objets qui ont en eux leur propre fin, des tableaux qui ne sont que des tableaux, comme un soulier n'est qu'un soulier. « Que le tableau n'imite rien et qu'il présente nûment sa raison d'être », décident Gleizes et Metzinger, qui précisent autre part : « Il n'est pas nécessaire que la peinture évoque le souvenir d'un pot à eau, d'une guitare d'un verre, mais une série de rapports harmoniseux dans un organisme particulier aux moyens mêmes du tableau. » c'est que le tableau est un fait concret, qui existe en soi, ainsi qu'une machine. Or, de même qu'une machine, pour être une machine, doit présenter certaines qualités, sans quoi elle ne pourrait prétendre à ce titre — le tableau, tout de même doit offrir certains caractères, dont la présence est nécessaire pour qu'il mérite le nom de tableau.

Ces caractères découlent tous de sa nature de surface plane déjà marquée par Maurice Denis. Le premier principe du Cubisme sera de respecter les deux dimensions du support : « La peinture, c'est l'art d'animer une surface plane. La surface plane est un monde à deux dimensions. Elle est vraie par ces deux dimensions. Prétendre l'investir d'une troisième dimension, c'est vouloir la dénaturer dans son essence même », écrira plus tard Gleizes dans son ouvrage *Du Cubisme et des moyens de le comprendre,* où il formule ainsi le deuxième principe de cet art : « Faire vivre dans deux dimensions, celles de son intermédiaire, la réalité qui en a trois ». La chose était — peut-être — facile pour un Gauguin, pour des Nabis, disposés par avance à sacrifier la profondeur, l'épaisseur, le volume. Elle l'était moins pour des artistes épris de l'objet. Aussi les Cubistes durent-ils ajouter aux solutions antérieures — refus de la perspective, du clair-obscur, du modelé — des expédients inédits, tels que le déploiement de la forme qui met sur un même plan des plans

différents, ou tel que le jour abstrait qui ne crée pas d'ombres.

Mais le tableau-objet ne doit pas seulement se soumettre aux lois de sa condition picturale; il le doit faire encore en recherchant la beauté. Or, cette beauté, les Cubistes étaient convaincus qu'elle résidait dans certains rapports mathématiques et certains rythmes : « L'œuvre d'art doit être eurythmique, estimait l'un d'entre eux, c'est-à-dire que chacun de ses éléments doit être relié au tout par un rapport constant, satisfaisant à certaines lois ». Pour cette raison, tous attachent la plus grande importance aux « mesures », dont certains ont un instinct exquis et une science délicate, qui leur permettent de découper harmonieusement la surface plane du support. Le dessin les y autorise, que Gleizes définit en ces termes : « La science du dessin consiste à instituer des rapports entre les courbes et les droites, rapports nécessaires et dont l'alliance constitue la vie ». La couleur agit dans le même sens, dont le même peintre-critique déclare : « Ce que la courbe est à la droite, le ton froid l'est au ton chaud ». Ainsi, la toile se couvre d'arabesques et de taches séduisantes, entre lesquelles il appartient au peintre de faire régner d'heureuses relations. A cet effet, les Cubistes recherchent tantot la symétrie, l'égalité des formes, et tantôt, plus souvent, ils s'attachent à leur « proportionnalité », qui, pour être moins évidente, n'en rend l'œuvre que plus vivante et plus mystérieusement belle. Parfois, ils soumettent le tableau entier à un rythme unique, agent de son unité, et parfois ils en laissent chaque partie indépendante, de façon à créer ce que Gleizes appelle « un déséquilibre supérieur, hors de quoi nous ne concevons pas de lyrisme ».

Le danger d'une telle conception était de donner dans l'art purement décoratif. Il fallut aux Cubistes, tout leur talent, toute leur personnalité, tout leur sens poétique pour l'éviter. Impossible de le nier devant leurs toiles : elles dépassent le décor. Lignes et couleurs sont pleines d'expression, capables de traduire les états d'âme les plus subtils, chargées de fluide autant qu'une phrase musicale... Réson-

nance humaine des tableaux cubistes ! Leurs multiples qualités poétiques se fondent harmonieusement en une pure qualité de poésie.

A cette qualité concourt — pourquoi ne pas le reconnaître? — leurs apparent ésotérisme. Les Nabis avaient bien déjà estimé qu'une lecture difficile et lente augmente la puissance poétique d'une toile. Les Cubistes en sont encore plus persuadés, qui disent par la bouche de l'un d'eux — celle de Gleizes : « Puissent les formes que le peintre cubiste discerne et les signes auxquels il incorpore la qualité, être assez éloignés de l'imagination du vulgaire pour que la vérité qu'il apporte ne prenne pas un caractère général (...). Trop de clarté messied (...). La bienséance exige une certaine pénombre». C'était convier le spectateur à prendre un plaisir d'un ordre nouveau. Non celui de M. Poirier ou de M. Perrichon, qui sont contents quand ils confèrent l'image avec son modèle, ou quand une anecdote les touche, grivoise, si possible, ou sentimentale. « L'art moderne, déclare Apollinaire, repousse généralement la plupart des moyens de plaire mis en œuvre par les grands artistes des temps passés. Si le but de la peinture est, comme il le fut jadis, le plaisir des yeux, on demande désormais à l'amateur d'y trouver un plaisir autre que celui que peut procurer aussi bien le spectacle des choses naturelles ». La jouissance que donne l'ouvrage cubiste est analogue à celle que dispense une symphonie. Or, remarque encore Apollinaire, « l'amateur de musique éprouve, en entendant un concert, une joie d'un ordre différent de la joie qu'il éprouve en entendant les bruits naturels ». Ainsi en doit-il être de celui qui contemple un ouvrage de la nouvelle peinture, cette peinture « qui sera à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici, ce que la musique est à la littérature », au gré, encore, de ce même esthéticien.

Spectateurs de 1945, est-il encore besoin de vous conseiller de ne pas demander aux tableaux cubistes ce que vous attendez de ceux de la tradition issue de la Renaissance?

Ceux-ci étaient très beaux, sont très beaux : c'est chose sûre. S'ensuit-il que ceux-là soient dénués de mérites? Il en est de la beauté comme de la maison du Père, elle contient plusieurs chambres, des chambres très nombreuses. Heureux qui sait se plaire, dans chacune d'elles! et s'y enrichir l'esprit et le cœur.

BERNARD DORIVAL.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

GEORGES BRAQUE

1882. Né à Argenteuil le 13 mai 1882. Élevé au Havre, son père entrepreneur de peinture en bâtiment, l'initie à son métier.

1904. Arrive à Paris où il retrouve son compatriote Friesz.

1905. Expose pour la première fois aux Indépendants et au Salon d'Automne sous l'influence du Fauvisme.

1906. Voyage à Anvers avec Friesz. Participe aux manifestations des Fauves.

1907. Nouveau voyage avec Friesz à la Ciotat; à son retour commence la transformation de son esthétique sous l'influence de Cézanne.

1908. Le Salon d'Automne ayant refusé une partie de l'envoi de Braque qui a fait scandale auprès du jury, celui-ci retire tous ses tableaux, les mêmes œuvres étaient exposées en novembre à la Galerie Kahnweiler et c'est à cette occasion que Vauxcelles dans le journal *Gil Blas* du 14 novembre 1908 écrivait : « Il méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons à des schémas géométriques à des cubes. »

1909. Braque peint à la Roche-Guyon des paysages en stylisant de plus en plus la nature. Sa palette se cantonne dans les tons verts et marrons.

1910. Séjour à l'Estaque, il renonce au paysage pour les natures mortes, commence à utiliser les caractères typographiques, le faux bois, etc. Il peint tons sur tons.

1911. Braque et Picasso font un séjour à Céret. La couleur réapparaît dans les tableaux de Braque.

1912. Braque prend ses vacances à Sorgues avec Picasso il fait les premiers papiers collés en septembre 1912, ajoutant à sa peinture du sable et divers objets.

1913. Exposition à la Sécession de Berlin.

1914. Mobilisation.

1915. Après avoir obtenu deux citations, Braque est gravement blessé et il doit être trépané. Léonce Rosenberg passe un contrat.

1917. Braque réformé se remet au travail. Nouvelle tendance dans son œuvre, retour vers les apparences de l'objet, évolution qui devait se préciser par la suite.

ROBERT DELAUNAY

1885. Né à Paris le 12 avril 1885, commence à peindre de très bonne heure directement d'après nature.

1905. Œuvre : *Les Tours de Laon* (Musée du Luxembourg).

1909. Œuvres : *Saint-Séverin, les Villes,* influence de Cézanne, commencement des déformations de la vision de la nature.

1910-1911. Peint les premières *Tour Eiffel.* La déformation s'accentue la lumière brise les formes. En 1911 participe avec *la Tour* 1910 à la salle cubiste 41 du Salon des Indépendants.

1912. Exposition particulière chez Barbazanges, expose aux Indépendants *La Ville de Paris* (Musée de l'État, quai de Tokio), Peint *les Fenêtres* qui devaient marquer un tournant décisif dans son œuvre. Il réagit contre le Cubisme aux coloris extrêmement sobres et souvent monochromes, marquant un retour à la couleur pure. On retrouve encore des suggestions rappelant la nature, mais dans un sens général et non descriptif. Apollinaire a baptisé cette peinture l'Orphisme. Firent partie de ce mouvement : Bruce, Wright, M^me^ Sonia Terk, qui devait devenir M^me^ Delaunay et jouer un rôle considérable par son influence sur la mode, les tissus, l'ameublement.

1912-1913. En peignant les premières Formes circulaires, Robert Delaunay donne naissance en France à la peinture dite Inobjective. Ne partant d'aucune représentation extérieure, ni allusion aux choses ni aux figures géométriques, ni aux objets comme le Cubisme. La couleur est forme et sujet, l'action vivante de la peinture, c'est la nouvelle réalité qui n'a pas besoin d'interprétation descriptive ou explicative ou littéraire ou symbolique.

1914. Hommage à Blériot (Collection Gazel).
Les Tours jalonnent la production et le développement de Robert Delaunay, ses Tours se modifient selon les époques 1913, 1926, 1930.

1915. *Femme lisant.*

1916-1917. *Verseuse, Natures mortes portugaises.*

1924. *Coureurs.* Malgré ces retours par rapport à l'inobjectif de 1912, ce qui importe dans l'œuvre de Robert Delaunay ce qui fait toute sa nouveauté actuelle, c'est la netteté inobjective de ses meilleures toiles qui sont des éléments purement picturaux — l'introduction du temps dans la structure du tableau donne la nouvelle affirmation constructive.

1934. Rythmes colorés.

1935. Rythmes sans fin. Cet art se marie tout à fait avec l'architecture avec laquelle il s'identifie, il porte en soi les lois architecturales de la couleur.

1937. A l'exposition internationale de Paris certaines compositions inobjectives avaient 900 mètres carrés (Palais des Chemins de Fer) et d'autres 780 mètres carrés (Palais de l'Air) r épliqueà la collection S. R. Cuggenheim New-York.

1941. Mort le 25 octobre 1941 à Montpellier après une longue maladie.

ROGER DE LA FRESNAYE

1885. Né au Mans, le 11 juillet, d'une famille de vieille noblesse normande.

1903. Il s'inscrit à l'Académie Julian où il se lie avec de Segonzac, Lotiron, L.-A. Moreau, Boussingault.

1908. Sur les conseils de Paul Véra, La Fresnaye rentre à l'Académie Ranson où il a pour professeurs Maurice Denis et Sérusier, qui lui font connaitre l'œuve de Gauguin.

1910. Il prend connaissance des travaux de Picasso et de Braque, peint sous le signe de Cézanne.

1911. Expose *le Cuirassier* aux Indépendants. Peint les paysages de *la Ferté-sous-Jouare.* et de Meulan.

1912. Participe à l'exposition de la Section d'Or, expose aux Indépendants sa première grande composition d'obédience cubiste *l'Artillerie,* dont le rythme à base d'élision reste très personnel.

1913. La Fresnaye s'engage comme simple soldat dans l'infanterie.

1917. Il exécute sur le front une série de dessins et d'aquarelles de discipline cubiste.

1918. Atteint d'une pneumonie contractée à la suites d'une attaque de gaz il doit être évacué. Il ne se relèvera jamais des suites cette maladie et devra rester en traitement dans plusieurs sanatoria, puis s'installe définitivement à Grasse.

1925. Roger de La Fresnaye mourut de la tuberculose le 27 novembre 1925. Il ne peut dans ses dernières années travailler à de grandes toiles mais exécuté d'admirables dessins et sanguines sans attache avec le cubisme et dont le bel équilibre fait songer aux classiques et aux artistes du Quattrocento.

ALBERT GLEIZES

1881. Né à Paris le 8 décembre 1881, apprend le dessin industriel chez son père.

1902. Expose pour la première fois au Salon de la Nationale.

1903. Peint sous l'influence impressionniste. Envoi au Salon d'Automne.

1909. Participe au mouvement cubiste en même temps que Metzinger.

1911. Expose à la salle 41 du Salon des Indépendants (première manifestation d'ensemble du Cubisme).

1912. Gleizes en collaboration avec Metzinger publie *Du Cubisme* chez Figuière, premier exposé des théories nouvelles. Création de la Section d'Or, qui se réunit dans les ateliers de Gleizes et de Jacques Villon.

1913. Exposition de la Section d'Or, rue de la Boétie.

1915. Mobilisé, part pour Toul.

JUAN GRIS

1887. Né le 23 mars 1887 à Madrid, d'une famille de treize enfants, José Gonzalès qui devait adopter par la suite le pseudonyme de Juan Gris, étudia à l'École des Arts et Métiers de Madrid. Il la quitte à dix-neuf ans pour faire de la peinture.

1906. Arrivé à Paris, s'installe au Bateau-Lavoir de la rue Ravignan où il rencontre Picasso, vit en donnant des dessins humoristiques aux journaux illustrés : *Le Témoin, L'Assiette au Beurre.*

1910. Se mêle au mouvement Cubiste.

1911. Vend quelques toiles à Clovis Sagot.

1912. Expose à la Salle XVII des Indépendants, un portrait de Picasso sous le titre *Hommage à Picasso.* Expose à la Section d'Or.

1913. Contrat avec Henry Kahnweiler. Vacances à Ceret avec Picasso, Braque, Max Jacob, etc...

1914. Séjour à Collioures avec Marquet et Matisse.

1915. Contrat chez Léonce Rosenberg.

1920. Expose une dernière fois à la Section d'Or et aux Indépendants. Grave maladie (pleurésie). Nouveau contrat avec Kahnweiler, convalescence à Beaulieu près Loches.

1921. Séjours à Bandol et à Céret.

1922. Juan Gris s'installe à Boulogne-sur-Seine,3, rue de la Mairie.

1923-1926. Été à Boulogne-sur-Seine. Hiver dans le midi de la France (Monte-Carlo. Toulon. Hyères).

1927. Mort à Boulogne-sur-Seine le 11 mai 1927.

AUGUSTE HERBIN

1882. Né le 29 avril à Quincy (Nord).

1901-1902. École des Beaux-Arts de Lille.

1903. Arrivée à Paris, peint sous l'influence des Impressionnistes, premiers achats de Soulier.

1904. Fait la connaissance de Wilhelm Uhde. Achats de Clovis Sagot.

1906. Expose au Salon des Indépendants. Influence de Cézanne et de Van Gogh.

1909. Se fixe au Bateau-Lavoir, 13, rue Ravignan, peint par grands plans et bandes de couleurs.

1910. Adhère au Cubisme. Léonce Rosenberg achète des toiles.

1912. Première exposition particulière chez Clovis Sagot.

1913. Recul de l'objet, libération progressive de la forme et de la couleur.

1918. Exposition chez Léonce Rosenberg qui vient d'ouvrir, rue de la Baume, la Galerie de « l'Effort Moderne. »

FERNAND LEGER

1881. Né le 4 février 1881 à Argentan d'une famille normande d'origine nordique, son œuvre sera fortement marquée par cette ascendance. Études secondaires au Lycée de Caen, sa famille le destinait à la magistrature.

1898. Vient à Paris où il exécute des retouches photographiques et rentre chez un architecte comme dessinateur.

1901-1903. Suit les cours des Ateliers libres de Gérome et de Gabriel Féry à l'École des Beaux-Arts.

1908. Léger habite à la Ruche et a pour compagnon Archipenko, il abandonne l'Impressionisme.

1910. Rentre en relation avec Kahnweiler qui l'initie aux travaux de Braque et de Picasso.

1911. Exposition à la salle 41 des Indépendants.

1912. Série des Contrastes de Formes. Premiers achats de Kahnweiler.

1914. Léger est mobilisé au 1er génie à Versailles et est dirigé sur le secteur de Sainte-Menehould.

1917. Brancardier au front, Léger est gazé, il est hospitalisé à Paris puis au Sanatorium de Villepinte. Période Mécanique. Léonce Rosenberg lui fait un contrat.

1918. Léger est réformé en mai à 50%. Apogée du Dynamisme avec le *Disque et la Ville*.

1920-1923. Avènement des Figures, en 1921 *le Grand Déjeuner*.

ANDRÉ LHOTE

1885. Né à Bordeaux le 5 juillet 1885.

1898. Entre en apprentissage chez un sculpteur-décorateur où il restera dix ans; commence à suivre les cours de sculpture décorative à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux.

1907. Premier envoi au Salon d'Automne et aux Indépendants. Peint sous l'influence de Gauguin et des vitraux du XVe

1910. Première exposition particulière à la Galerie Druet, rue Royale, préface du catalogue par Charles Morice.

1911. Influence décisive de Cézanne qui devait orienter définitivement son œuvre.
Prend part aux manifestations cubistes.

VICTORIA AND ALBERT LIBRARY

1918. Professe à l'Académie Moderne. Collabore à la Nouvelle Revue Française.

1920. Enseigne à l'Atelier d'Études, boulevard Raspail.

1921. Enseigne à l'Académie Anderson.

1922. Fonde une Académie rue d'Odessa.

LOUIS MARCOUSSIS

1883. Louis Markous, né à Varsovie le 14 novembre 1883.

1901. École des Beaux-Arts de Cracovie.

1903. Arrivée à Paris où il rencontre à l'atelier de Jules Lefèvre, Roger de La Fresnaye et Lotiron.

1904. Voyage en Espagne. Peint des tableaux sous l'influence impressioniste.

1905. Expose au Salon d'Automne.

1907. Salon d'Automne.

1910. Fréquente Braque et est très attiré par son œuvre.

1911. Marcoussis est présenté par Braque à Picasso et il participe au Cubisme. Appolinaire le baptise d'un nom emprunté à un village des environs de Montlhéry.

1912. Participe à l'Exposition de la Section d'Or.

1913. Expose aux Indépendants une grande toile *l'Homme au Violoncelle*. Voyage en Espagne.

1914. Marcoussis s'engage dans l'armée française et fait toute la guerre. Il en sort officier d'artillerie.

1920. Exposition particulière chez Sturm, Berlin.

1920-1924. Envois aux Salons des Indépendants et des Tuileries.

1926. Exposition à la Galerie Pierre, Paris.

1928. Exposition Le Centaure, Bruxelles.

1929. Exposition Galerie Georges Bernheim, Paris.

1933. Voyage en Amérique. Il expose chez Knoedller à New-York et à l'Arts Club de Chicago.

1938. Expositions Palais des Beaux-Arts à Bruxelles, à la Galerie Jeanne Bucher, Paris.

1941. Marcoussis meurt à Cusset (Allier) le 22 octobre 1941. Il laisse une importante œuvre gravée.

JEAN METZINGER

1883. Naissance de Metzinger le 24 juin 1883 à Nantes.

1903. Vient se fixer à Paris. Peint sous l'influence de Seurat et du Néo-Impressionisme.

1909. Participe au mouvement Cubiste.

1910. Expose au Salon des Indépendants un portrait d'Apollinaire.

1911. Figure à la Salle 41 du Salon des Indépendants, première manifestation d'ensemble du Cubisme.

1912. Metzinger et Gleizes publient chez Figuière *Du Cubisme*, premier ouvrage sur la nouvelle esthétique. Création de la Section d'Or et exposition des artistes faisant partie du mouvement.

1913. Guillaume Apollinaire fait paraître (Figuière) *Les Peintres Cubistes, Méditations esthétiques* et consacre une importante étude à Metzinger.

1914. Mobilisé à Sainte-Menehould.

1915. Metzinger est réformé et retrouve les peintres cubistes non mobilisés particulièrement les Espagnols. Il passe un contrat avec Léonce Rosenberg.

1917-1918. Séjourne en Touraine, près de Loches, y retrouve Juan Gris et Jacques Lipchitz. Retour à Paris.

PABLO PICASSO

1881. Né à Malaga le 25 octobre 1881. Son père Ruiz Blasco, professeur de dessin était d'origine basque alors que sa mère dont il devait porter le nom, avait vu le jour dans l'île de Majorque et descendait d'une famille gênoise.

1896. Admission à l'École des Beaux-Arts de Barcelone et à l'École des Beaux-Arts de Madrid.

1900. Arrivée à Paris en octobre retrouve dans la colonie espagnole Sunyer, Nonells, Canals. Vente d'un premier tableau à M^me^ Berthe Weill.

1901. Première exposition chez Vollard en juin, avec préface de Gustave Coquiot. Début de l'Époque Bleue. A la Noël départ pour l'Espagne. Amitié de Max Jacob.

1902. Séjour en Espagne. Épanouissement de l'Époque Bleue.

1904. Retour à Paris, s'installe au 13 de la rue Ravignan dans la fameuse maison de bois dite le Bateau-Lavoir.

1905. Voyage en Hollande, séjour à Gosol près du Val d'Andorre. Nombreuses études d'acrobates et de forains. Début de la Période Rose. Jean Mollet présente Picasso à Apollinaire.

1906. Période Rose. Simplification de la couleur, suppression de l'anecdote, sérénité des figures. Commencement des recherches de synthèse. Visite de Matisse.

1907. Sous l'influence de la sculpture romane espagnole et de l'Art nègre, Picasso peint *les Demoiselles d'Avignon* qui marquait ses débuts dans le Cubisme. Il commence à vendre ses œuvres à Kahnweiler.

1908. Recherches sur l'œuvre de Cézanne. Rencontre de Braque. Banquet en l'honneur du douanier Rousseau dans l'atelier de Picasso, avec Marie Laurencin, Georges Braque, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Maurice Cremnitz, André Salmon, etc.

1909. Picasso passe l'été en Espagne. Paysages de Horta de Ebro. Quitte en Octobre le Bateau-Lavoir pour le 11, du boulevard de Clichy. Cubisme analytique, dégagement des aspects géométriques des formes.

1910. Série des portraits cubistes Kahnweiler, Vollard, Wilhelm Uhde. Séjour avec Derain à Cavagnès, petit port de pêche catalan.

1911. Vacances à Céret où séjourne le sculpteur Manolo, il y retrouve Braque et Juan Gris. Début du Cubisme synthétique.

1912. Picasso abandonne Montmartre pour Montparnasse. Vacances à Sorgues. Premiers papiers collés.

1913. Exposition à la Sécession de Berlin. Retour à la couleur.

1914. Surpris par la guerre à Avignon, revient à Paris. Léonce Rosenberg acquiert des œuvres.

1915. Portraits réalistes au crayon de Max Jacob, Vollard, Léonce Rosenberg. Apollinaire.

1917. Rejoint Diaghilew à Rome, reste un mois en Italie, voit Naples et Florence. Exécute les costumes, un décor et le rideau de *Parade* de Jean Cocteau.

1918. Mariage de Picasso. Installation rue de La Boétie. Premier portrait de Madame Picasso.

JACQUES VILLON

1875. Né le 31 juillet 1875 à Danville dans l'Eure, Gaston Duchamp qui devait par la suite, par sympathie pour les œuvres du grand poète prendre le pseudonyme de Jacques Villon, appartient à une vieille famille d'origine normande où les arts furent souvent à l'honneur. Bachelier es lettres, étudiant en droit muni d'une forte culture il abandonne bientôt les études pour se consacrer uniquement à l'art.

1894. École des Beaux-Arts à Rouen. Donne des dessins aux journaux et revues illustrées : *Chat Noir*, *Gil Blas*, *Courrier Français*, *Assiette au Beurre*. Compose des affiches sous l'ascendant de Toulouse Lautrec.

1895. Suit les cours à l'atelier libre de Cormon. Peint sous l'influence des Impressionnistes.

1899. Grave ses premières planches pour Sagot.

1903. Expose au Salon d'Automne; membre du Comité de 1904 à 1912.

1910. A la mort de Jules Roques, directeur du *Courrier Français*, Jacques Villon abandonne le dessin humoristique et de concert avec ses frères Duchamp Villon le sculpteur et Marcel Duchamp, il s'oriente vers le cubisme qui correspondait mieux à ses goûts et à son métier de graveur.

1912. Participe à la création de la Section d'Or.

1920-1930. Peinture et gravures en couleurs d'après les Peintres modernes.

ŒUVRES EXPOSÉES

GEORGES BRAQUE

1. L'Éventail aux raisins	(41×33)	1911
2. Nature morte a la pipe	(35×24)	1912
3. La guitare	(92×65)	1913
4. Papier collé	(90×59)	1913
5. Composition et pipe	(41×33)	1913
6. La joueuse de mandoline	(92×65)	1917
7. As de trèfle	(33×24)	1918
8. Le compotier aux raisins	(40×33)	1918
9. Verre et paquet de tabac	(35×24)	1918

ROBERT DELAUNAY

10. Tour Eiffel aux rideaux	(98×116)	1912
11. Fenetres	(112×92)	1912
12. Nature morte portugaise	(98×72)	1916

ALBERT GLEIZES

13. Paysage	(65×50)	1912
14. Mère et enfant. Barcelone	(102×76)	1916

JUAN GRIS

15. Portrait de Maurice Raynal	(55×46)	1911
16. Papier collé, les tasses a thé	(92×65)	1914
17. Papier collé, composition	(81×60)	1914

18. Composition (73 × 60) 1915
19. Nature morte (46 × 38) 1915
20. Composition (35 × 24) 1918

AUGUSTE HERBIN

21. Portrait (116 × 73) 1912
22. Bords de l'Oise le soir (92 × 60) 1912
23. Composition (55 × 33) 1918

ROGER DE LA FRESNAYE

24. Nu a la cheminée (105 × 67) 1911
25. Paysage au clocher (73 × 61) 1911
26. Nature morte au papier blanc (65 × 54) 1922

FERNAND LÉGER

27. Paysage (variations de formes) (100 × 81) 1914
28. Le cirque (65 × 54) 1918
29. Étude pour le remorqueur (55 × 46) 1918

ANDRÉ LHOTE.

30. Paysage a la vache (61 × 46) 1911
31. Portrait (157 × 87) 1913
32. Nu assis (73 × 60) 1917

LOUIS MARCOUSSIS

33. Le bar du port (81 × 65) 1913
34. Composition (55 × 46) 1914
35. Marine (73 × 60) 1913

JEAN METZINGER

36. Nu debout (53 × 35) 1911
37. Composition (81 × 60) 1917
38. Nature morte (81 × 60) 1919

PABLO PICASSO

39. Les échecs	(41×33)	1911
40. Nature morte espagnole	(46×33)	1912
41. Papier collé guitare verre et bouteille	(63×47)	1912
42. Le pigeon blessé	(46×27)	1912
43. Tete de jeune fille au chapeau garni de raisins	(55×46)	1913
44. Le violon au café	(81×54)	1913
45. Guitare et tete de mort	(61×46)	1914
46. Grappe de raisins et verre	(25×17)	1914
47. Verre, dés et cartes a jouer	(24×16)	1914

JACQUES VILLON

48. Homme lisant un journal	(116×89)	1913
49. L'échiquier	(73×60)	1918-1920
50. Composition	(61×50)	1918-1920

PLANCHES

ET

COMMENTAIRES

ROGER DE LA FRESNAYE[1]

N° 24. *Nu à la Cheminée* (1911)

C'est devant des tableaux de ce genre que le public, inlassablement attaché à ses erreurs, revient à la conception populaire du Cubisme : art ayant pour but l'expression du « cube » des objets. Pour le vulgaire, cette école avait pour idéal de rendre le volume des choses, en supprimant les détails qui sont comme des pailles dans le bloc monumental proposé par toute forme soumise à la lumière. Il est évident qu'ici les oppositions entre le clair et le sombre sont soulignées avec force, mais le but secret — et encore inavoué — du peintre est de prélever dans la multiplicité des signes plastiques proposés par la nature ceux qui par leur jeu peuvent, tout en résumant le modèle avec éloquence, attester qu'un drame n'ayant pas la réalité pour objet peut naître de leurs simples combinaisons. De la Fresnaye ne devait pas tarder à abandonner la représentation sculpturale de la nature pour se livrer à des spéculations plus désintéressées, sans jamais renoncer aux exigences de la sensibilité.

Dès ce premier essai il affirme que le contour réel des formes n'est pas l'essentiel et que le contour intérieur, né du conflit entre la lumière et l'ombre est aussi important, au point de vue ornemental.

André Lhote.

1. *Il nous a paru nécessaire de classer les reproductions des toiles dans l'ordre même ou celles-ci ont vu le jour. Ainsi, le lecteur pourra suivre la courbe de l'évolution de la technique cubiste, qui, partie de dégradés systématiques, s'est progressivement orientée vers la teinte plate.*

JEAN METZINGER

N° 36. *Nu debout* (1911)

A l'époque où j'exécutai ce tableau, je considérais la peinture depuis la Renaissance, comme un art d'illusionniste. Le fait de représenter une boule sur une surface plane me semblait un défi au bon sens. Sur un plan on ne peut, sans truquage, représenter qu'un objet sans épaisseur. Fallait-il revenir aux images plates des fresques et des poteries antiques? Ma sensibilité ne pouvait s'en contenter; alors je tentais de décomposer les volumes naturels en plans qui, par leurs différences d'éclairage, de mesure, de situation, devaient permettre aux spectateurs de reconstruire mentalement ces volumes, d'imaginer dans l'espace le corps considéré.

J. METZINGER.

AUGUSTE HERBIN

N° 21. *Portrait* (1912)

Les ambitions réalistes de ce portrait sont indéniables. Il se détache sur un fond que nul accident inventé ne relie au premier plan, et chaque objet est recouvert de son ton propre, sans confusion possible avec le ton de l'objet voisin. L'idée n'est pas encore née du tableau conglomérat des signes et de tons reliés selon des lois spécifiques échappant aux exigences de la représentation anecdotique. Néanmoins un effort est tenté pour réduire les formes accidentelles, flottantes ou évasives à des signes purs, dérivés de l'écriture ornementale byzantine.

Des détails que jusque là les peintres avaient dédaignés : l'oreille, la moustache, les plis, sont étudiés avec autant de patience attentive que les parties que préfèrent habituellement les amateurs de psychologie picturale.

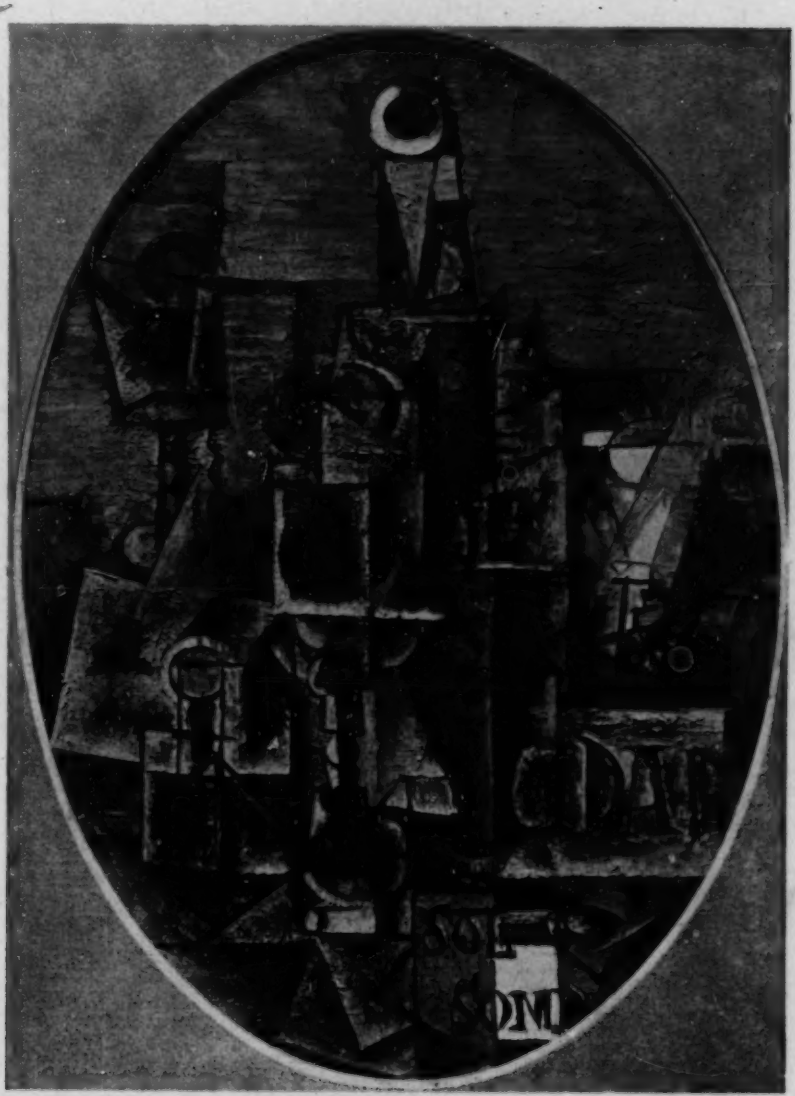
A. L.

PABLO PICASSO

N° 40. *Nature morte espagnole* (1912)

Avec la nature morte de Picasso naît le tableau que je dirai : surface plane recouverte de signes plastiques purs et de tons abstraits créant par leur imbrication et leurs prolongements, un monde fermé qui a ses lois propres, et qui n'a avec le monde vivant que des rapports symboliques. L'espace n'est plus imité, mais suggéré par le passage d'un plan dans l'autre. Les qualités poétiques et suggestives des objets sont préférées aux qualités matérielles; la transparence suppléant la pesanteur. Le « point de vue » unique de la perspective réaliste cède le pas à une vision agile et inspirée qui, comme une abeille intelligente, prélève son butin selon ses besoins. La courbe pure du verre renversé s'allie à la droite du même verre redressé; la face se conjugue au profil; l'envers vaut l'endroit dans le monde de l'absolu plastique. Le bibelot le plus précieux s'épure pour s'accorder à la sobriété du plus pauvre; dans ce monde idéal tous les objets sont réduits au même dénominateur. Seul compte le jeu des contrastes. Puisqu'il s'agit de renouveler l'écriture des formes la couleur sera provisoirement sacrifiée : le rouge d'une boite servira de repère réaliste et suscitera pour raisons d'équilibre, un rose précieux quelque part...

A. L.



ROBERT DELAUNAY

N° 11. *Fenêtres* (1912)

Ce n'est qu'après avoir épuisé toutes les ressources du dessin que Picasso fera lentement son ascension vers la couleur nécessaire, que les impressionnistes et les fauves avaient cultivée aux dépens de la plastique pure. Delaunay, qui avait le génie de la couleur, ne peut s'astreindre longtemps à découvrir du nouveau dans le domaine des formes : les rudiments lui suffirent à architecturer ses compositions dynamiques qui s'opposaient violemment au classicisme de ses compagnons. Apollinaire appela « Orphisme » ce délire dyonisiaque qui poussait le peintre à écarteler le monde visible et à en dissoudre les éléments matériels dans les remous de la plus suave des explosions colorées. Les recherches des jeunes coloristes donnent à l'art de Delaunay un regain d'actualité. Il fut le premier parmi les cubistes à employer la couleur pure de façon décorative (dans le plus beau sens du mot), et d'une façon que ni Matisse ni Bonnard n'avaient prévue. La peinture moderne lui est redevable en grande partie de cette audace à déployer la couleur sur la surface de la toile et à lui donner, autant qu'à la ligne, une valeur constructive.

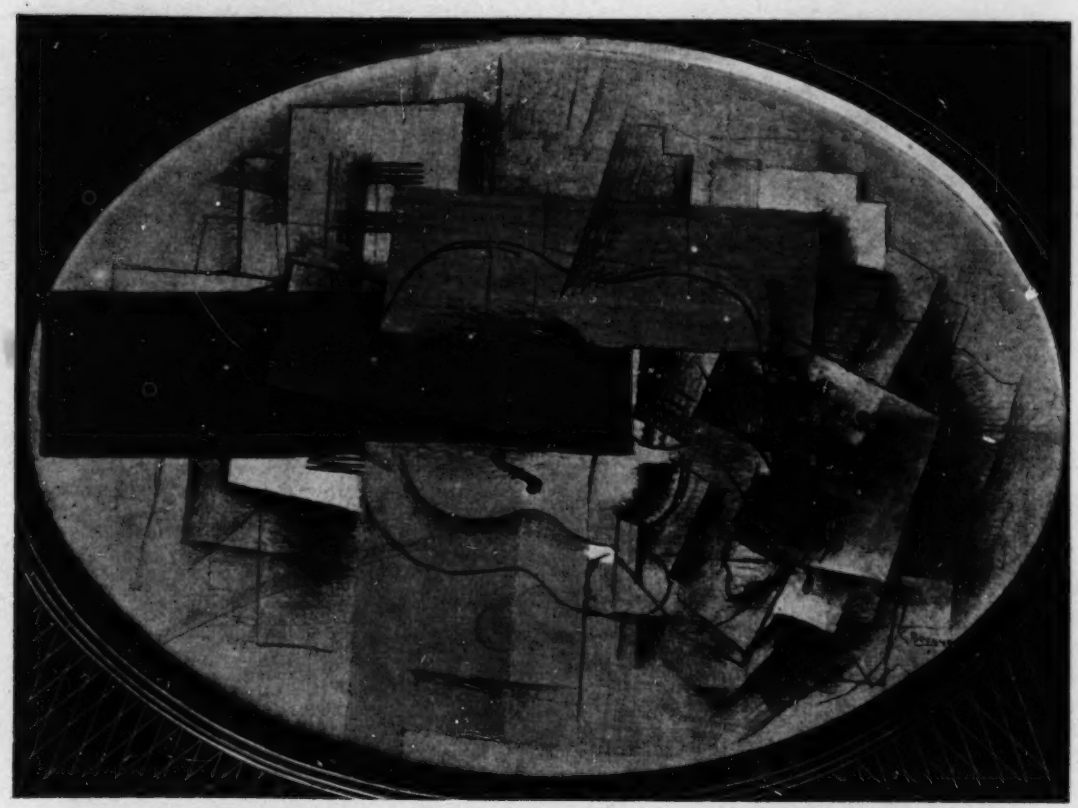
A. L.

GEORGES BRAQUE

N° 3. *La Guitare* (1913)

Comparée à la composition stable, mais dramatique de Picasso, et à celle toute romantique de Delaunay, celle de Braque évoque parfaitement la sérénité du classicisme français dans ce qu'il a de plus désincarné. Les formes sont réduites à leur plus simple expression, chaque objet, table, verre, boite d'allumettes, violon, papier à musique, n'abandonnent au spectateur qu'une infime partie de lui-même, celle, justement qui est indispensable à l'intelligence du tout. Le pied du verre se charge du cercle, qui rime avec le petit demi-cercle du bouton du tiroir, un troisième cercle eût été de trop dans ce petit espace, c'est pourquoi le rebord du verre n'en donne que l'amorce, conjuguée à une droite aussi réelle dans cet objet que la rondeur, si on le considère de profil. Tout le reste est à l'avenant : l'indispensable seulement, et, pour rompre l'uniformité de cette fugue simple, de menus détails : clé de l'instrument de musique, titre du morceau, portées de l'album languette de la boîte d'allumettes, qui sont comme des tremplins permettant à l'imagination de l'amateur de reconstruire le spectacle.

A. L.

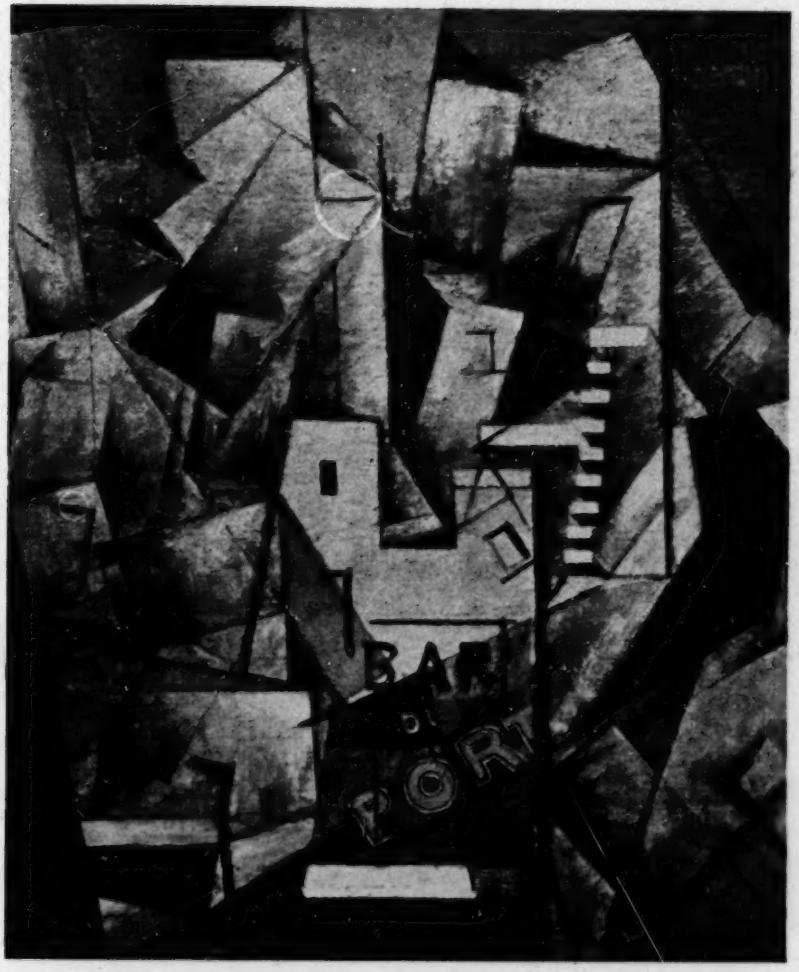


LOUIS MARCOUSSIS

N° 33. *Le Bar du Port* (1913)

Les mêmes éléments de suggestion se retrouvent dans ce paysage, les mêmes lois qui régissaient les tableaux précédents sont respectées. Et cependant le paysage, par ce double vide de son sol et de son ciel, tend à localiser dangereusement l'intérêt dans la seule partie médiane de la toile, mettant ainsi en péril l'unité de la composition qui veut que *toute la surface peinte soit décorée du haut en bas,* sans vides inexpressifs. (Il faut remarquer que toute la peinture moderne, sans exception, même celle qui feint de mépriser la discipline cubiste, obéit à cette loi : on ne voit plus un tableau moderne offrant un ciel vide, comme fréquemment chez les paysagistes de 1830). Les maisons, échelonnées en profondeur dans la réalité, escaladeront donc le ciel, afin de le meubler ; la partie inférieure — route ou pont — sera coupée par un rayon transversal et par une partie de l'enseigne du bar qui descendra tout exprès pour remplir son double rôle informateur et décoratif. L'atmosphère et la profondeur, éléments indispensables au paysage, seront suggérés par les prolongements des lignes et les « passages » reliant entre elles des formes qui ne peuvent être isolées les unes des autres.

A. L.


BAR
PORT

JACQUES VILLON

N° 48. *Homme lisant un journal* (1913)

Ce tableau aussi est « orphique », mais l'ivresse du coloriste, au lieu d'être débridée est contenu. La valse du décor autour du personnage central se fait comme soyeuse et attendrie. C'est moins une explosion que le déploiement d'un éventail de mirages. Les complémentaires rouge et vert s'affrontent précautionneusement, avec dominance du vert et accompagnement en sourdine de violet. Le violet, cette conquête de la modernité sur les terres crépusculaires des musées...

L'influence de cet art sur la peinture contemporaine est indéniable; le silence dans lequel on tint Villon et Delaunay, ces deux incompris n'en est que plus scandaleux.

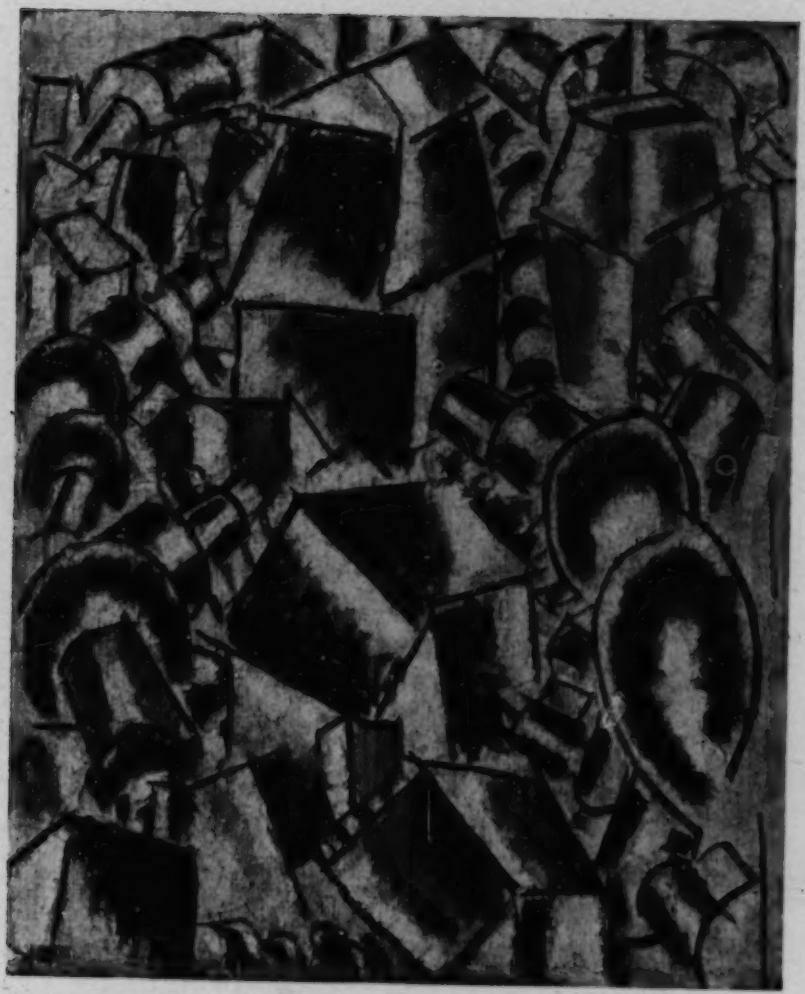
A. L.

FERNAND LÉGER

N° 27. *Paysage* (variations de formes) (1914)

Les préoccupations auxquelles sacrifiaient les compositions précédentes sont ici également obéies, mais avec plus de liberté. Les tracés linéaires sont combinés selon la loi des contrastes, les droites s'opposant aux courbes, les triangles aux carrés, les grandes mesures aux petites, etc. La couleur n'y est pas élément fondamental, comme chez Delaunay ou Villon, mais elle est introduite entre les lignes qui sont la véritable ossature du tableau. Cette conception logiquement développée, devait aboutir à l'art actuel de Léger. Mural avant tout, qui isole la couleur, la dégage de tout contingence atmosphérique et la plaque au sein d'arabesques abstraites, faites de gris, de noir et de blanc servant d'éléments modérateurs. Alors que tous les autres Cubistes s'inspiraient de la réalité, Léger fut le premier, avec le Delaunay des disques et des enroulements, à rompre tout contact avec elle pour ne se dévouer qu'à une certaine décoration dynamique, où se reflète l'isolement de l'homme moderne, nouvel apprenti sorcier, sacrifié au développement monstrueux d'un univers mécanisé.

A. L.



JUAN GRIS

N° 18. *Composition* (1915)

« Je m'aperçois aujourd'hui que jusqu'en 1918, j'ai traversé une période exclusivement représentative. Peu après, ce furent les périodes de la composition, puis celles de la couleur. La réunion des étapes consacrées à ces tendances constitue une sorte de période analytique dans mon travail. Aujourd'hui à près de 40 ans, je viens toucher à une nouvelle période que j'appellerai la période d'expression, d'expression picturale, d'expression du tableau, du tout bien fondu, bien achevé. En somme la période synthétique succédant à l'analytique. »

(Extrait d'une lettre de Juan Gris écrite à Maurice Reynal en 1925.)

Clos de Vi

ALBERT GLEIZES

N° 14. *Mère et Enfant.* (Barcelone, 1916)

Les préoccupations murales s'emparèrent également de Gleizes, assez tôt. Les détails — tremplins qui aident l'amateur à recomposer le spectacle prendront rapidement chez lui une valeur d'hieroglyphes invariables. La petite scène à la fenêtre, le tombereau et les maisons du fond, qui ont ici une valeur épisodique seront rapidement rejetés par le peintre; seuls signes permanents : chevelure, yeux, mains, etc., seront maintenus. Le mécanisme de la composition du tableau par déplacements, autour du centre, des mêmes motifs différemment traités. (Comme dans les tapis orientaux) sera rigoureusement codifié. L'auteur en expliquera le fonctionnement et les propriétés, dans un opuscule intitulé *Du Cubisme et des moyens de le comprendre.* Les lois de la composition y seront comme il convient, comparées à celles de la gravitation universelle et le tableau à un microcosme. Rien de plus évident : toute la question est de savoir si une telle entreprise peut être menée en marge des sensations visuelles et des valeurs accidentelles (c'est-à-dire humaines) des objets. A-t-on le droit de se mouvoir dans l'absolu? C'est à la sensibilité de chacun d'y répondre.

A. L.

ANDRÉ LHOTE

N° 32. *Nu assis* (1917)

Un simple trait, à plus forte raison un écran neutre, peuvent donner aux fragments ainsi obtenus d'une même teinte plate, des valeurs spatiales différentes. On peut donc peindre un visage du même ton que le fond sur lequel il doit se détacher : c'est le spectateur qui réalisera l'opération dont il sera la dupe. J'indique ce jeu décoratif du « passage » par la couleur (il en est beaucoup d'autres), pour montrer que le peintre peut goûter, à manier les éléments plastiques, une ivresse et une émotion aussi grandes qu'à les copier tels qu'ils se présentent dans la réalité. L'essentiel, c'est que les combinaisons plastiques qui dorment au fond de l'inconscient de chacun soient mises à jour à la faveur d'un spectacle entrevu. C'est ce que l'on appelle « avoir quelque chose à dire ». Au début cela ne va pas sans quelque dogmatisme et quelques duretés. Mais il ne faut pas être pressé : la liberté dans l'emploi des moyens personnels laborieusement acquis, n'est pas la qualité maîtresse, ce n'est que la récompense du travail. Il est de bon ton de ne pas commencer par la fin.

A. L.